

“UNA MUJER FANTÁSTICA”: UNA VIVENCIA DE LO TRANS EN EL CHILE ACTUAL

Gonzalo Andrade Vergara, Phd.
Jefe Centro de Salud Mental Estudiantil UC
Autor de Correspondencia:
geandrad@uc.cl
Avenida Vicuña Mackena 4860, Macul, Santiago
+562 23565412

Carolina Canales Araya
Psicóloga
Magíster en Estudios de Género y Cultura,
Mención en Ciencias Sociales
carolinacanalesaraya@gmail.com

Constanza Collío Méndez
Psicóloga
Universidad Alberto Hurtado (UAH)
constanzacollio@gmail.com

Felipe Morales Garrido
Psicólogo
Universidad Alberto Hurtado (UAH)
felimoralesgarrido@gmail.com

El presente artículo busca describir los modos de subjetivación y agencia con que nos enfrenta el relato de Marina Vidal en la película “Una Mujer Fantástica” (2016). Se revisan escenas del filme que muestran los conflictos externos e internos con los cuales debe lidiar la protagonista tras la pérdida de su pareja. Se evidencia que el malestar subjetivo que ella experimenta es causado por la discriminación institucionalizada (sistema legal, policía, red de salud, iglesia) y por la familia de su pareja, quienes dificultan su proceso de duelo. Estos hallazgos son discutidos teóricamente

This article seeks to describe the ways of subjectivation and agency which we are faced with in Marina Vidal's story in the film "A Fantastic Woman" (2016). Scenes from the film are reviewed, showing the external and internal conflicts which the protagonist must deal with after the loss of her partner. It is evident that the subjective discomfort she experiences is caused by institutionalized discrimination (legal system, police, health network, Church) and by her partner's family, who make it difficult for her to grieve. These findings are discussed theoretically and it is concluded that the

y se concluye que la película construye una narrativa de la persona que no depende de lo trans para ser contada, lo cual explicaría que esta historia haya sido aceptada y reconocida por una cultura heteronormada. Al mismo tiempo, la película crea un relato que margina prácticas y significados propios de la cultura chilena y Latinoamericana invisibilizando aspectos de la identidad de género vinculados a la pobreza, las migraciones, la raza, el nivel socioeconómico y educacional.

Palabras Clave: Transgénero - Cine - Psicología - Género

film constructs a narrative that does not depend on trans to be told, which would explain why this story has been accepted and recognized by a heteronormative culture. At the same time, the film creates a narrative that marginalizes practices and meanings typical of the Chilean and Latin American culture, disregarding aspects of gender identity linked to poverty, migration, race, socioeconomic and educational level.

Keywords: Transgender - Cinema - Psychology - Gender

CINE, IDENTIDAD Y GÉNERO.

Desde sus inicios como arte narrativo, el cine ha reflejado las grandes problemáticas socioculturales, psicológicas y éticas de la existencia humana (Cambra, Fariña & Jorge, 2012), permitiendo construir una percepción del mundo, preservar y transmitir la cultura, figurar, organizar y otorgar significados tanto a los objetos como a las prácticas cotidianas (Astudillo, & Mendinueta, 2007).

Esta cualidad se relaciona con el carácter socio-histórico del fenómeno cinematográfico. La dirección, producción y guion de una película escoge un trozo de la realidad para realizar una determinada obra, por lo que la producción en sí, refleja un momento y contexto sociopolítico determinado a través de su perspectiva, es decir, de sus propios elementos subjetivos (Cambra, Fariña & Jorge, 2012). De este modo, el cine pone de manifiesto las creencias, sueños y temores existentes en el imaginario colectivo, articulando en el ámbito simbólico estos elementos de la identidad cultural, que luego estarán a la base de las percepciones y concepciones de los sujetos en un nivel subjetivo (Dittus, 2013).

El cine puede delimitar, reforzar e inclusive transformar la identidad y perspectiva de espectadoras y espectadores, al estar ligado tanto a sus deseos como a sus maneras de desear. Produce efectos en dicha constitución subjetiva, en tanto esta se identifique con la totalidad o fragmentos de un determinado acontecimiento o personaje, y en especial, con una identidad social (Astudillo & Mendinueta, 2007).

En este sentido, el cine tiene el potencial de permitir re-pensar los roles sociales, el género, la identidad, la moralidad y los valores imperantes en una cultura determinada. Al mismo tiempo, el cine como dispositivo ha sido y puede ser otro mecanismo de dominación

cultural y arma propagandística, promoviendo los discursos hegemónicos de una sociedad, y/o permitiendo la proliferación y naturalización de estereotipos y prejuicios hacia grupos minoritarios o excluidos.

Un ejemplo paradigmático de esta tensión entre su potencial transformador y su tendencia conservadora, es la ligazón entre el cine y género, en particular, sobre temáticas de disidencia sexual. El cine se ha convertido en un dispositivo visual central para la construcción y redefinición de la sociedad, los sujetos, las identidades y las subjetividades generizadas, configurando espacios de significación sobre las modalidades en que las marcas identitarias y de género instituyen las redes culturales de una sociedad (Iadevito, 2014).

Las temáticas de la homosexualidad y de “lo trans” han estado presentes en el cine desde sus inicios, con un discurso que ha variado según la época y el lugar de producción, pero que ha estado signado por el tabú a nivel social y cultural (Saalfeld, 2020). En la actualidad, las películas que tratan estas temáticas se dirigen a todo público (dado que han dejado de estar sometidas a la censura), y evidencian un giro desde la trivialización y estigmatización inicial hacia la exploración de la complejidad de las identidades de género, a través de representaciones más realistas.

Se han generado diversas obras cuyo argumento gira en torno a una persona trans, muchas de las cuales han acaparado el interés de la crítica por la destacable interpretación de sus protagonistas, tales como John Lithgow en “The World According to Garp (1982); Hilary Swank en “Boys Don’t Cry” (1999); Jared Leto en “Dallas Buyers Club” (2013) y Eddie Redmayne en “The Danish Girl” (2015). Además, cabe destacar el aporte del cine español, en particular de Pedro Almodóvar, quien es uno

de los pocos directores que trata los temas de género casi exclusivamente como eje central de sus películas.

Una de las últimas producciones que aborda temas de disidencia sexual es la película chilena “Una Mujer Fantástica” (2016), protagonizada por la actriz Daniela Vega, la cual ha tenido el mérito de ser reconocida tanto por su calidad artística como por los efectos que ha provocado, evidenciando los conflictos psicosociales y las luchas que pueden vivir a diario las personas trans en el Chile actual.

El estreno de esta película ha tenido una notoriedad y repercusión social importante, tanto en Chile como a nivel internacional, lo cual se refleja en la gran cantidad de espectadores/as que ha tenido, así como por la cantidad de nominaciones en diversos festivales de cine a nivel internacional, obteniendo su consagración con el galardón como mejor largometraje de habla no inglesa en los Premios Oscar en el año 2018, el cual nunca había recaído anteriormente en una producción chilena, y que sólo en dos ocasiones había sido logrado por una película latinoamericana.

Más allá de su éxito artístico y comercial, su aparición ha generado un doble efecto: por un lado, ha servido de estímulo para la discusión social acerca del lugar de las personas trans en Chile, y por el otro, la historia que expone la película refleja la precariedad socioemocional a las que se ven expuestas de manera cotidiana. El filme pone en evidencia las dificultades de índole política, legal, social, cultural y psicológicas que deben enfrentar a diario las personas trans en la sociedad chilena actual. Ejemplos de estas adversidades son la patologización realizada por el modelo biomédico, la violencia, prejuicios y rechazo social, además de la fragilidad legal e institucional en la que se encuentran.

Lo anterior puede vincularse con diversas variables socioculturales presentes en la cultura chilena, como el modelo de familia tradicional imperante en base a un esquema binario de género, además de las desigualdades sostenidas por las ideologías del patriarcado y el heterosexismo, las cuales se asocian tanto a la dominación social como a los privilegios que tienen los hombres heterosexuales (Espinoza et al., 2019; Barrientos, Espinoza-Tapia et al., 2019).

Esta patologización hacia una sexualidad no-normativa va acompañada muchas veces de discriminación social y violencia en diferentes contextos en los que se convive diariamente; y estos pueden ser tanto a nivel estructural, interpersonal e individual, como por ejemplo en los ambientes más cercanos como la familia, donde no existe un reconocimiento acerca de su identidad; el entorno escolar, espacios públicos o servicios públicos, en especial cuando terceros solicitan documentos de identidad, sumado a que no se cuenta muchas veces con guías o atenciones adecuadas; así como también existe discriminación en los ambientes laborales y entrevistas de trabajo (OTD, 2017).

Diversos estudios revelan que el prejuicio sexual y la discriminación orientada a las personas trans se asocia a un mayor deterioro de la salud mental, incluyendo depresión, ansiedad, conductas autolesivas, suicidio y abuso de sustancias (Barrientos, Saiz et al., 2019). En relación a lo anterior, la utilización de un nombre propio y acorde al género de la persona es fundamental para el reconocimiento de su identidad. Al respecto, la Encuesta-T (OTD, 2017) refleja que un 97% de las personas trans indican que fueron cuestionadas por su identidad de género en su mismo entorno familiar, más de un 60% afirma haber sido rechazadas y agredidas

verbalmente, un 40% ha sufrido situaciones de violencia en el espacio público y un 8% declara haber recibido agresión física.

En cuanto al marco jurídico en Chile, la Ley antidiscriminación conocida como "Ley Zamudio" (N°20.609) promulgada en 2012, y la Ley de Identidad de género (N°21.120) que entró en vigencia en 2018, han contribuido a reconocer y proteger el derecho de la identidad de género. Respecto a las personas trans, se especifica que no implica un trastorno de la salud, por lo que no se puede obligar a una persona a someterse a tratamientos y exámenes, ya sean de carácter médico o psicológico (Gobierno de Chile, 2018).

Uno de los principales efectos tras la aprobación de esta ley, es que se puede optar a un cambio de sexo registral y nombre legal desde los 14 años de edad con el acompañamiento profesional y la autorización de los padres/cuidadores. Este cambio en los adultos puede darse sin necesariamente haberse sometido a intervenciones quirúrgicas previamente (Barrientos, Saiz et al., 2019).

Pese a los avances que significan la aprobación de estas leyes, hay diversos aspectos centrales que siguen desatendidos; como la discriminación en el trato, el acceso y tratamiento en el sistema de salud pública, entre otros. En Chile sólo existen tres policlínicos especializados en este tema, donde se entrega una atención psicológica, endocrinológica y quirúrgica, mientras que solo un 4% de toda la red de hospitales públicos a lo largo del país otorga atención de manera especializada. Dado que la Ley no incluye un presupuesto garantizado por el Estado asignado en caso de requerir atención psicológica, endocrinológica y quirúrgica, existen así diferentes situaciones discriminatorias tanto en centros

de salud públicos como privados (COLMED, 2018). En relación a lo anterior, tampoco hay una referencia a las problemáticas específicas de las personas trans en el Plan de salud mental y psiquiatría 2017-2025, por lo que no existen las herramientas y capacitaciones adecuadas para estas atenciones (Barrientos, Saiz et al., 2019).

En síntesis, la aparición de "Una mujer fantástica" estimuló una ardua y compleja discusión respecto de la condición de precariedad que debe enfrentar la población trans en el Chile actual. Junto a estas dificultades de índole social, la película pone en evidencia los conflictos subjetivos que enfrentan, en particular los vinculados al establecimiento de relaciones afectivas y al modo en cómo se pueden tramitar las pérdidas emocionales, en tanto la esfera de su intimidad es puesta en duda y no reconocida como legítima.

ADVERSIDADES EXTERNAS Y VIVENCIAS SUBJETIVAS EN LA HISTORIA DE MARINA

La historia de Marina Vega ejemplifica y encarna las dificultades de tipo social que han sido descritas en el apartado anterior, respecto de la precariedad en la que se encuentra la población trans. Pero además, revela una nueva dimensión asociada a este fenómeno, a saber, los conflictos psíquicos que experimenta, justamente a consecuencia de la fragilidad de su posición social.

Marina Vega es una mujer de aproximadamente 30 años, trabaja como mesera de un café ubicado en Santiago de Chile, y además es cantante de una banda de salsa que alegra las cenas de un restaurant del centro de la ciudad. Es pareja de Orlando, un empresario textil que bordea los 60 años de edad, quien se ha separado y tiene una hija de 7 años. Se trata de un hombre de situación económica acomodada, que tuvo una relación

de pareja previa, cuya familia encarna los valores de los sectores más conservadores de la sociedad chilena.

En las primeras escenas de la película se muestra la cotidianeidad de la relación de amor de una pareja compuesta por un hombre y una mujer. Marina y Orlando han decidido comenzar a vivir juntos luego de un tiempo de relación. Se trata de una pareja que se quiere y acompaña mutuamente. Él va a buscarla al restaurante donde ella canta con su banda, la invita a un restaurante chino a celebrar su cumpleaños, y luego van a una discoteque a bailar canciones “lentas” y besarse amorosamente, frente al resto de parejas que están en el lugar.

Es sólo tras el gatillante de la trama, el accidente cerebrovascular de Orlando y su posterior muerte, lo que propicia la aparición de una pregunta que estructurará este relato, vale decir, si existe o no una correspondencia entre el sexo biológico de la protagonista y la forma en cómo ella se muestra a los otros y cómo se concibe a sí misma.

El médico que los recibe en la clínica, el hermano de Orlando, la policía uniformada y la policía civil, responden a esta interrogante tratando a Marina como si fuera un hombre. En la clínica, el doctor le pregunta a Marina “¿usted es familiar? (...) ¿ustedes son pareja?, ¿cuál es su nombre? (...) ¿(Marina) es su apodo?”. Luego, el hermano de Orlando, tras enterarse de lo sucedido, le pide que no llame a nadie más, dándole a entender que la familia no quiere hablarle y que se avergüenza de la relación que ella tenía con Orlando. El carabinero a cargo del procedimiento policial solicitado por el médico de la clínica, le pide sus datos y su cédula de identidad. Ella dice “mi nombre es Marina Vidal”, dando a entender que el nombre que aparece en su carnet no le corresponde. Marina le pregunta al carabinero si está detenida, y él

le responde “usted no está detenido”, apelando al sexo nominal de su documento de identidad. La insistencia de estas distintas instituciones, a saber, medicina, familia, y policía en tratar a Marina como un hombre, muestra la sospecha y desconfianza que se cierne sobre ella, y la imposibilidad de considerarla como una mujer.

En este punto del relato, Marina comienza a vivir distintas experiencias que dan cuenta de que se encuentra en un proceso de shock y de intento de asimilación de la pérdida de Orlando. Cuando le informaron de su muerte, se encerró en el baño de la clínica a llorar en soledad, sin que nadie la viera. Luego, ve la imagen de Orlando en la entrada del estacionamiento de su edificio; sumerge su rostro en el closet de Orlando, intentando absorber su olor desde su ropa; trata de relajarse fumando, respirando hondo, o tarareando una melodía; expresa rabia golpeando una pelota de entrenamiento de box. Todos estos fenómenos reemplazan cualquier verbalización sobre las emociones que vive o sobre lo que ha perdido. Se trata de un duelo vivido en el interior del psiquismo, y en ese sentido, da cuenta de que su alcance parece ir más allá de asimilar la realidad de la muerte de Orlando, vinculándose con algo que puede estar perdiéndose en ella misma.

Marina se sube al auto y vuelve a ver la imagen de Orlando, esta vez dentro y con ella. No se inquieta, solo lo observa, y nuevamente nos da la impresión de que Marina está viendo una imagen que proviene desde su mundo interno. Luego suena la canción (You make me feel like a) Natural woman de Aretha Franklin, la cual comunica al espectador que era Orlando quien la hacía sentir como una mujer. Esto nos da un indicio de la importancia que esta relación tenía para ella, el efecto profundo de este vínculo, y al mismo tiempo, de

la magnitud de la pérdida que estaba enfrentando. La pérdida del ser amado, y la posibilidad de perder un aspecto relevante de su identidad: su reconocimiento como pareja mujer.

En medio de este incipiente proceso, la familia de Orlando comienza a jugar un rol central en el relato, sin reconocer la pérdida afectiva por la que ella está atravesando. Marina se encuentra con la ex esposa de Orlando, una mujer profesional, de clase acomodada que trabaja en un ámbito corporativo. Al ver a Marina se queda en silencio y reflexiona: “es que no me imagino a Orlando contigo...nosotros éramos bien normales...en esto hay pura perversión no más”. Estas palabras sitúan la relación de amor de Marina y Orlando del lado de la anormalidad y la patología mental. Finalmente ella le dice: “cuando te veo no sé qué veo...una quimera”, aludiendo a que está frente a un hombre que anhela el imposible de ser mujer. Marina replica diciendo “usted es normal, usted está bien”, y luego reclama diciendo “yo también tengo derecho a despedirlo”. Esta solicitud de Marina genera rabia en la ex pareja de Orlando, y le dice: “Daniel, no vas a ir al funeral”. Marina finaliza la conversación aclarando: “para mí también es un ser querido”, mostrando así su capacidad de agencia para delimitar su espacio dentro de la trama.

Esta escena condensa el conflicto central de la película, la necesidad de Marina de despedir a su ser amado, y la oposición de la familia a esta despedida. A esto se anuda la interrogante ya planteada respecto de la correspondencia entre el sexo biológico de Marina y su identidad de género femenina. De este modo, la película muestra de manera simultánea dos puntos de vista en tensión: el de la protagonista y el de la familia de Orlando. De un lado manifiesta a una mujer que

quiere despedir al hombre que ama, del otro, se ve a Marina como un hombre pretendiendo ser una mujer, que quiere despedir a otro hombre. Ambas visiones son antagónicas, y reflejan cómo la mirada discriminatoria de la familia dificulta el proceso psíquico de tramitación de la pérdida de Orlando por parte de Marina.

La escena en el Servicio Médico Legal, en la cual Marina es presionada a someterse a una constatación de lesiones, muestra cómo su cuerpo es objeto de inspección por parte de un nervioso médico que no sabe si tratarla como un hombre o como una mujer. Cuando Marina se quita la ropa de la parte superior de su cuerpo, vemos una anatomía andrógina, de manera que la pregunta por su sexo anatómico adquiere su lugar central en el relato en este punto.

En una escena vemos a Marina en clases de canto lírico, haciendo gala de una hermosa voz aguda. Un marcador de género, en tanto asociación de las mujeres con voces agudas. El canto aparece aquí como un garante identitario de su ser mujer. El director nos comunica que a nivel consciente, el canto es una actividad que permite a Marina relajarse y encontrar el espacio necesario para comenzar a elaborar la pérdida de Orlando, pero al mismo tiempo, indica que en un nivel inconsciente se juega una pérdida con implicancias subjetivas capitales. Al perder a su objeto de amor, está en riesgo la pérdida de su identidad de pareja, por lo que su voz emergiendo en el canto, tendría un efecto reafirmatorio de su identidad, a la vez que tiene un valor contestatario, en tanto se resiste a la norma de tener que ser una mujer solo si se tiene pareja.

Esto nos guía hacia una de las escenas icónicas de esta película: Marina camina por la calle enfrentando un viento implacable que le impide avanzar. Esta imagen

simboliza tanto los conflictos externos (el fuerte rechazo que deberá enfrentar por parte de la familia de Orlando al intentar despedirse de él) como los internos, ligados a una pérdida en sí misma.

El conflicto externo que enfrenta Marina queda explicitado por una secuencia de escenas en las que es violentamente atacada y discriminada por la familia de Orlando. Tras ser expulsada de la iglesia donde velaban el cuerpo de Orlando, su hijo y otros dos hombres de la familia, la siguen en un auto agrediéndola verbalmente: “maricón culiao, hueco de mierda, monstruo”, y físicamente subiéndola en contra de su voluntad a una camioneta, poniendo cinta adhesiva por todo su rostro, golpeándola y abandonándola en un suburbio de la ciudad.

Tras estas agresiones físicas y verbales, Marina se ha decidido a “dar vuelta la página” y manifiesta a su familia que no irá a despedir a Orlando al cementerio. Va a la peluquería, hace sus uñas, y se maquilla. Camina por la calle y se encuentra frente a un gran espejo en el cual busca su reflejo. El espejo nos muestra su imagen en movimiento, en cambio, fluctuante, no estabilizada, simbolizando la crisis identitaria que enfrenta, su tambaleo subjetivo, la pérdida operada en su propio yo a raíz de la muerte de Orlando. En este sentido, el relato propone su capacidad de agencia ante la adversidad.

Marina decide ir de todos modos a despedirse de Orlando. Ella entra a la iglesia para ver si estaba el cuerpo de Orlando pero no lo encuentra. Al irse, vuelve a ver la imagen de Orlando en una entrada del cementerio y lo sigue a través de los pasillos del recinto. Justo antes de llegar a una puerta, se besan y se abrazan, despidiéndose.

Marina sigue a la imagen de Orlando, la cual la guía hasta la habitación en que su cuerpo será incinerado.

Aquí observamos uno de los únicos momentos en que Marina llora por la pérdida de Orlando, dando cuenta de la intensidad afectiva que este acto tiene para ella. Le toma la mano fuertemente y se despide de él. Luego observa cómo el horno se enciende para transformar su cuerpo en cenizas. La película nos muestra en este punto, cómo Marina ha logrado vencer la resistencia, oposición y discriminación por parte de distintas instituciones sociales, pudiendo despedirse de su ser amado, y signando esta despedida como el inicio de un proceso de índole intrapsíquico ligado a la elaboración del duelo por la pérdida de Orlando.

En la secuencia final de la película vemos que Marina se encuentra en otra etapa de su vida, una en la que parece haber tramitado y elaborado la pérdida de Orlando: trota con mucha energía por un cerro, acompañada de Diabla, la perra que Orlando le regaló, y que fue devuelta por la familia de él para que Marina la cuidara. Juntas miran el atardecer con tranquilidad. Luego, la vemos desnuda en una nueva casa que comparte con Diabla, lugar en que se siente libre y cómoda. Un espejo se ubica entre sus piernas ocultando sus genitales, poniendo en su lugar el reflejo de su rostro. El director nos dice que no cabe duda de que predomina la mirada que ella tiene sobre sí misma, más que la mirada de los otros.

En la escena final, ella canta frente a una audiencia. Para la mirada de todos ella es una mujer. Marina ha logrado despedirse de Orlando, superando la oposición social que debió enfrentar; ha logrado la continuidad de su yo a pesar del vacío que este objeto ha dejado en su mundo interno. Al elaborar psíquicamente la pérdida de Orlando ha garantizado también, la continuidad de su identidad femenina más allá de la identidad de pareja.

LA PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD GÉNERO EN LA VIDA DE MARINA: LO VISIBLE Y LO INVISIBLE.

El apartado precedente sintetiza los hitos de una vivencia particular de lo trans, la vida de Marina Vidal, y en esa narración hace visible que la experiencia de las identidades de género trans es problemática, en tanto deben constituirse a pesar de una tenaz oposición del imperativo heteronormativo. Por otro lado, esta historia particular invisibilizaría aspectos propios de las vivencias de lo trans en el Chile actual, en donde se intersectan aspectos como la raza, el nivel socio-económico y educacional, factores demográficos y religiosos.

Para los fines de este análisis, entenderemos la identidad de género como “la sensación subjetiva de carácter profundo e intenso que tiene una persona de ser un hombre, una mujer o una persona de un género alternativo (denominada de género no conforme o neutral)” (Barrientos, Saiz et al., 2019, p.3), sensación que puede corresponder o no con el sexo asignado al nacer.

La identidad de género emerge como una noción diferente a la de orientación sexual, la cual hace referencia hacia quien está dirigida la atracción sexual y afectiva de una persona (Zapata et al., 2019). Por lo que las personas trans pueden tener diversas orientaciones sexuales y definir de diferentes maneras su propia identidad y/o expresión de género, las que dependen de temas raciales, étnicos, socioeconómicos y demográficos entre otros (Barrientos, Espinoza-Tapia et al., 2019).

Al respecto, nos resulta relevante señalar que, el término transexualidad- originado en el ámbito médico y psiquiátrico- es utilizado frecuentemente en la literatura, para “describir a las personas que han cambiado o están cambiando sus cuerpos a través de intervenciones médicas, con la finalidad de “alinearse” sus cuerpos

con una identidad de género que es diferente de su sexo asignado al nacer” (Barrientos, Saiz et al., 2019, p.4). Mientras que el concepto transgénero hace referencia “a aquellas personas cuya identidad de género o la expresión difiere de lo esperado culturalmente, una vez que se ha hecho la asignación de sexo al nacer” (Barrientos, Saiz et al., 2019, p.3).

Considerando estas apreciaciones, optaremos por el vocablo trans como término amplio en el sentido otorgado por Soley-Beltrán:

“Utilizo el término trans como una categoría que incluye: personas que interfieren en sus cuerpos hormonal y/o quirúrgicamente con el fin de convertirse en un sexo diferente; personas que cambian su identidad de género pero deciden no cambiar sus cuerpos ni hormonal ni quirúrgicamente; así como transgéneros, entendidos como personas que tienen como objetivo un proyecto político para dismantelar el binarismo de género. El campo es tan diverso que cabría hablar de transexualidades y transgéneros, en plural”. (Soley-Beltrán, 2014, p.24)

Al trazar estas distinciones conceptuales, es posible afirmar que la película nos muestra la vida de una persona que podría identificarse con las identidades trans, pero para la cual el género no es una problemática, sino hasta que fallece su pareja y se ve expuesta al escrutinio social sobre su cuerpo sexuado: “es que cuando te veo, no sé qué veo. Una quimera veo” (Sonia, ex pareja de Orlando), “es que no entiendo qué eres” (Bruno, hijo de Orlando).

En este sentido, la película nos ayuda a pensar cómo es que el género se vuelve problemático en ciertos contextos y momentos de la vida de una persona. En el

caso de Marina, cuando debe explicar los motivos que la vincularon Orlando a las distintas instituciones con que se ve obligada a interactuar luego de que este muere, y que buscan clasificarla como mujer u hombre.

Las incomodidades que produce esta ambigüedad o imposibilidad de clasificación, pueden ser comprendidas en los planteamientos de la teoría de la performatividad del género, de la filósofa y teórica feminista Judith Butler (2001a), quien propone que tanto el sexo como el género son producidos por la matriz heterosexual que ordena los cuerpos. Y al mismo tiempo que clasifica, construye la ilusión de una identidad estable y coherente con el sexo asignado. El cuerpo generizado aparece como un símbolo para clasificar a los seres humanos en un marco binario y excluyente mujer/hombre (Soley-Beltrán, 2014, p.37).

La teoría de la performatividad del género, contribuyó a desmantelar el sistema sexo-género, en tanto explica que el sexo anatómico no es natural, sino construido socialmente, pues en su definición ya han operado diferentes discursos que organizan las identidades y los cuerpos con significados específicos (Butler, 2001a). Tal como lo plantea De Lauretis (2015), estas facetas de la identidad no son meramente personales, sino también eminentemente sociales, determinando la propia percepción del yo, la comprensión del lugar que se ocupa en el mundo, y por lo tanto, determinan tanto al género como a la identidad sexual.

En este sentido, lo que hace la película es mostrar a la protagonista en diferentes facetas de su cotidianidad, como hermana, pareja, amante, cantante, aprendiz de canto, mesera, cuidadora de Diabla (perra), aficionada al boxeo y al deporte, y consumidora urbana. Por lo tanto, vemos a Marina en la historia y no un género

ni un sexo. No obstante, al centrarse el conflicto de la trama en la muerte de su pareja, el contexto social que emerge se vuelve amenazante y hostil, pues “los géneros diferenciados son una parte de lo que humaniza a los individuos dentro de la cultura actual (...) sancionamos constantemente a quienes no representan bien su género” (Butler, 2001a, p.272).

Estas sanciones sociales, en el caso de Marina van desde insistir en no llamarla por su nombre hasta los insultos y un episodio de violencia física en que su rostro fue envuelto en plástico por familiares de Orlando; y en todas estas oportunidades la protagonista se resiste a la violencia.

Lo relevante aquí, es cómo este cuestionamiento intenta tensionar el relato personal de Marina y hacerlo tender hacia aquello que Foucault denominó como normalización (Foucault, 1990), concepto que alude a la construcción de una norma idealizada de conducta, reforzada a través de recompensas hacia quienes se aproximan a ella y castigos para aquellos individuos que se desvían de este ideal. Así entendemos cómo Marina es constantemente cuestionada y descalificada por su identidad de género (catalogada como anormal, enferma, perversa), en tanto se desvía de la significación cultural de género asignada arbitrariamente a su sexo.

Para Cabruja (2005), este proceso de normalización está incrustado en el origen del saber psicológico y sus inquietudes acerca de los desvíos de la conducta. En términos foucaultianos, tendrían que ver con la vigilancia de determinados comportamientos a partir de la delimitación de diferencias desde un saber experto que crea diferencia entre mujeres y hombres, niños y adultos, motivaciones, sentimientos, aptitudes en base a un pensamiento binario, occidental, etnocéntrico y

sexista; otorgando a hombres y mujeres “posiciones” distintas no sólo de orden conceptual, sino también en la interacción social acerca del conocimiento adecuado y no adecuado para cada sujeto sexuado.

Para Butler (2001b), dado que las normas, o más bien el poder que posibilita la constitución del sujeto, son una construcción social contingente e inacabada, quedaría un espacio para la discontinuidad, aquello que no se somete al control social y que intenta cuestionarlo. Es decir, estaríamos frente a la paradoja de un poder que normaliza al mismo tiempo que da pie a la subversión de sus propias normas.

Marina Vidal encarna esa discontinuidad, y es por ello que intenta ser sometida por los representantes del poder y las normas; dado que “las experiencias y percepciones de los individuos transgénero desafían fundamentalmente las creencias normativas de la sociedad y las ideas teóricas sobre la naturaleza de los roles de género, la identidad de género y la orientación sexual” (Espinoza et al., 2019, p.1).

Esta historia nos lleva a recordar la advertencia de Scott (2011) acerca del potencial crítico de la categoría género mientras sea una pregunta abierta para responder en contextos específicos, pues nos resulta “ineludible hallar un compromiso entre el imperativo terapéutico y la obligación ética de contribuir a la aceptación social de la fluidez de género” (Soley-Beltrán, 2014, p.37).

En este sentido, la película “Una mujer fantástica” visibiliza cómo el género se vuelve un marcador identitario cuando la relación de pareja adquiere preponderancia en la vida de una persona. Si aparece alguna inconsistencia entre el género y el sexo asignado, la identidad de género se vuelve problemática y el cuerpo es cuestionado por las instituciones sociales que favo-

recen la ilusión de un género estable y coherente con el sexo anatómico. La teoría de la performatividad del género de Butler (2001a) permite comprender que tanto el género como el sexo son construcciones sociales, producidas a partir de una matriz binaria heterosexual que delimita la normalidad de los cuerpos sexuados.

Una de las características importantes que observamos en esta película, es que muestra la humanidad de Marina sin categorizarla de ninguna manera. Sin embargo, con la muerte de su pareja aparecen los primeros intentos de clasificación en una identidad cerrada. Tal como ejemplificamos en el extracto de uno de los diálogos entre Marina y Bruno, el hijo mayor de Orlando:

Bruno: ¿Te operaste?-

Marina: Eso no se pregunta

Bruno: Es que no entiendo qué eres...

Marina: Soy lo mismo que tú

De lo anterior, se desprende que la película realiza un ejercicio valioso por no clasificar y construir un personaje humano que muestra diferentes facetas de su cotidianeidad; logrando un giro desde la subjetividad trans a la vida encarnada y en singular de Marina. A su vez, pese a la discriminación y la violencia a la que se ve expuesta, desarrolla mecanismos de enfrentamiento que desplazan su posición del lugar de la victimización a la posición de resistencia.

Esta apuesta por la singularidad nos parece particularmente interesante, lo cual nos lleva a preguntarnos acerca de la relación del género con otros marcadores identitarios. “Por ejemplo, ya no nos fijaremos sólo en el hecho de que una persona sea transexual o sea gitana,

sino en cómo ser gitana o transexual se relaciona con la clase social, la edad, o el deseo, generando ciertas oportunidades encarnadas en una persona concreta” (Platero, 2014, p.58).

Lo anterior, se relaciona con el concepto de interseccionalidad, que alude a una “perspectiva teórica [originada en los feminismos afroamericanos] como metodológica que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder” (Viveros, 2016. p 2). Se puede entender como: “*un estudio sobre las relaciones de poder, que incluyen también vivencias que pueden ser señaladas como “abyectas”, o “pertenecientes a los márgenes”, o “disidentes”. Sin embargo, también sirve para teorizar el privilegio*” (Platero, 2014, p.56).

Considerando que el contexto de la película es Santiago de Chile, esta ciudad profundamente desigual en términos socioeconómicos, deja a la vista el marcador identitario de clase social, la cual podemos asociar con “diversos procesos que definen subjetividades, gustos, prácticas de consumo, estéticas, establecimiento de vínculos, posesión y circulación de capitales, posicionamientos en el espacio social y formas de participación política que exceden lo económico” (García, 2015, p.93).

Por ejemplo, en Colombia, García (2015) desarrolló la noción de paradigma de la sobriedad como marcador de clase en las construcciones estéticas de personas trans. Quienes se identificaban con mayor estatus social, usaban vestimentas e indumentarias sobrias para pasar desapercibidas en contextos laborales, universitarios y familiares. Por su parte, las personas con menores capitales socioculturales y económicos, no se referían a sí mismas como transexuales, pero sí como trans, travestis, mujeres trans.

Desde la perspectiva postestructuralista de Butler acerca de la identidad, entenderemos que tanto el género como la clase son inestables y marcan los cuerpos en el espacio social. Así, la película nos muestra una historia con elementos de una clase social acomodada, que ubica a la protagonista en una posición de privilegio de clase, pero no de género respecto de las redes que le permiten acceder a ciertos privilegios. Por ejemplo, Gabo (hermano de Orlando) hablando con la policía para evitar el hostigamiento hacia Marina. En este caso, Gabo representaría el hombre blanco de clase acomodada.

Si bien la película muestra una historia singularizada, esta no es conectada con otros elementos atinentes al contexto social que relata y que pudiesen dar cuenta de cómo las problemáticas de género se encuentran intersectadas. En el caso de Santiago, asociadas a la situación socioeconómica, pero también a los procesos de migración, que hacen de la experiencia del género no conforme una vivencia compleja, tanto en término de las violencias que se actualizan, como también de los modos de resistencia que construyen.

Esto último resulta fundamental para las producciones cinematográficas que opten por mostrar realidades sociales incómodas y problemáticas, que contribuyan a las discusiones sociales, políticas y académicas acerca de mejores condiciones de vida para todas las personas. Si bien quisiéramos que estas producciones representaran a la cultura en su totalidad, entendiendo cultura como un todo en el que las diferentes partes que la componen van interactuando entre sí (Geertz, 1977), se sabe que esta representación global es un ideal, y que siempre se asiste a un recorte de la realidad. No obstante, es importante visibilizar justamente esto que ha quedado fuera del cuadro.

Una mujer fantástica, al no abordar un territorio más denso culturalmente, que dé cuenta de la multivariedad de opresiones que operan de manera simultánea con la heterosexualidad obligatoria en América Latina (Viveros, 2016), caracterizada por migraciones y nuevas formas de racialización; corre el riesgo de contar una historia descontextualizada, en un territorio que podría representar diversas culturas, pues la película no integra la dimensión de lo local en cuanto a Chile, y con ello los significados y prácticas culturales del territorio en que sitúa el relato.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El cine es una expresión estética y artística, pero además, es un campo cultural que cumple tanto la función de reflejar una realidad social como de construirla. En este ámbito signado por la imagen, se disputan significados para la construcción de la subjetividad.

Una mujer fantástica cuenta “una” historia personal y en singular, lo cual es valioso y relevante, pues muestra las características personales, emociones y roles sociales de la protagonista en toda la complejidad de la vivencia humana. Su historia contribuye a encarnar significaciones acerca del género, y es precisamente allí donde la película abre dicha categoría social. Sin embargo, no la relaciona con otros marcadores identitarios que son relevantes de considerar en el contexto local al que hace referencia. En el último año, por ejemplo, en Chile los movimientos sociales y la sociedad civil han mostrado su descontento con la profunda desigualdad social que afecta diferenciadamente la vida de las personas, relevando la clase y el nivel socio-económico como importantes marcadores identitarios.

Sin dejar de valorar el efecto social y político de esta cinta, es relevante preguntarse desde un punto de vista académico, sobre aquello que este filme deja afuera de su narración. Se preguntaba antes, si la gran acogida que ha tenido esta película reside justamente en que narra la historia de “una” mujer fantástica cercana a los cánones físicos, sociales, y económicos que la cultura chilena y latinoamericana está dispuesta a asumir como representativos de su identidad, en lugar de contar la historia de mujeres trans pobres, migrantes, cesantes, entre otras tantas características posibles.

Desde nuestra perspectiva, la narración de “Una mujer fantástica”, en tanto discurso acerca de la vida de Marina, tiene el efecto de visibilizar y problematizar temáticas de género, ampliando el límite de lo “asimilable” por parte de la cultura chilena y latinoamericana. Pero al mismo tiempo, invisibiliza complejidades de las categorías socialmente construidas que se intersectan con el género.

En la historia de Marina Vidal, se nos comunica que el sexo anatómico es indiferente y no juega un rol central en la configuración de su identidad, y que esa construcción es subversiva del orden establecido. La escena final de la película en donde vemos el rostro de Marina en un espejo cubriendo sus genitales, es indicativa de que el género residiría en la mente de los sujetos y no en su genitalidad.

No obstante lo anterior, es importante mencionar que el cuerpo sigue siendo un aspecto problemático de acuerdo a los hallazgos de diferentes investigaciones. Autores como Jay Posser (1998) postulan que existen personas trans que se apoyan en la afirmación esencialista de su identidad de género más que en la deconstrucción de las identidades. Desde esta perspectiva, no se pretende deconstruir la identidad femenina o masculina, sino encontrar un refugio en ellas (Solana, 2013);

de modo que la cirugía de reasignación sexual vendría a modificar el sexo anatómico con el que se ha nacido para hacerlo corresponder con la identidad de género. Esta es una vivencia que, a nuestro juicio, también debe ser visibilizada.

Por otro lado, la investigación desde la perspectiva de la performatividad del género, ha hecho un esfuerzo por revelar las distintas experiencias de las personas trans. A partir de lo cual, se evidencia una variedad de posicionamientos que van desde visiones más ligadas a la necesidad de transformaciones corporales acorde a las significaciones disponibles para el género, hasta posiciones más politizadas y que optan por la fluidez del género (Soley-Beltrán, 2014).

Finalmente, este ejercicio de problematizar aquello que esta película ha dejado al margen de su relato, debiera ser una característica de una disciplina psicológica que va a contracorriente de situaciones de injusticia social, alerta a cómo los discursos contribuyen a mantener representaciones sociales y prácticas hegemónicas. No obstante, es importante señalar que esta película constituye un hito en lo que respecta a la lucha por los derechos de las personas trans, comunicando con claridad que la disidencia sexual con todas sus posibilidades no constituye una enfermedad de salud mental, perversión sexual o delito, sino que son los discursos sociales los que rigidizan las identidades y las significan como enfermedad o desviación, atentando contra los derechos y produciendo malestar en las personas. De ahí, el imperativo ético en la construcción y deconstrucción de los saberes de la psicología, acerca de la necesidad de seguir reflexionando críticamente sobre los efectos limitantes del género para la vida de todas las personas.

REFERENCIAS:

- Astudillo, W., & Mendinueta, C. (2007). El cine como instrumento para una mejor comprensión humana. *Revista de Medicina y Cine*, 4, 131 - 136
- Barrientos, J., Espinoza-Tapia, R., Meza, P., Saiz, J. L., Cárdenas M., Guzmán-González, M., & Lovera, L. (2019). Efectos del prejuicio sexual en la salud mental de personas transgénero chilenas desde el Modelo de Estrés de las Minorías: Una aproximación cualitativa. *Terapia psicológica*, 37(3), 181-197.
- Barrientos, J., Saiz, J. L., Gómez, F., Guzmán-González, M., Espinoza-Tapia, R., Cárdenas, M., & Bahamondes, J. (2019). La Investigación Psicosocial Actual Referida a la Salud Mental de las Personas Transgénero: Una Mirada Desde Chile. *Psyche (Santiago)*, 28(2), 1-13.
- Butler, J. (2001a). *El género en disputa*. México D.F, México: Paidós.
- Butler, J. (2001b). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid, España: Cátedra.
- Cabruja T. (2005). *Psicología: perspectivas deconstruccionistas: subjetividad, psicopatología y ciberpsicología*. Barcelona: UOC.
- Cambra, I., Fariña, M., & Jorge, J. (2012). Cine y psicoterapia: la complejidad ético-clínica a través de la lectura analítica de filmes. *Anuario de investigaciones*, 19, 195-202.
- Colegio Médico de Chile (COLMED) (2018). *Manual de formación de género y salud*. Comisión de género y salud. Santiago, Chile.
- De Lauretis, T. (2015). Los equívocos de la identidad. *Estudios digital*, (34), 207-225.
- Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos. info*, (33), 77-87.
- Espinoza, M., Fernández, O. M., Riquelme, N., & Irrarázaval, M. (2019). La Identidad Transgénero en la Adolescencia

- Chilena: Experiencia Subjetiva del Proceso. *Psyche (Santiago)*, 28(2), 1-12.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*. New York: Vintage.
- García, A. (2015). Experiencias trans y clases sociales. *Revista Temas*, 3(9), 91-103
- Geertz, C. (1977). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Gobierno de Chile. (2018). *Ley de identidad de género*. Chile: Gobierno de Chile
- Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, (78), 211-237.
- Organizando Trans Diversidades (OTD) (2017). *Informe ejecutivo Encuesta T*. Santiago, Chile.
- Platero, R. L. (2014). Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad. *Quaderns de Psicologia*, 16(1), 55-72.
- Prosser, J. (1998) *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. Columbia University Press.
- Saalfeld, R. (2020). Zur Ästhetik von Transgender-Filmen. Von einem Cinema of Gender Role Change zum Transgender Cinema. *ffk Journal*, (5), 17-33.
- Scott, J. (2011). Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis? *La manzana de la discordia*, 6(1), 95-101.
- Solana, M. (2013). La teoría queer y las narrativas progresistas de identidad. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(37), 70-105.
- Soley-Beltrán, P. (2014). Transexualidad y transgénero: una perspectiva bioética. *Revista de bioética y derecho*, 0(30), 21-39.
- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate feminista*, 52(1), 1-17.
- Zapata, A., Díaz K., Barra L., Maureira, L., Linares, J., & Zapata, F. (2019). Atención de salud de personas transgéneros para médicos no especialistas en Chile. *Revista médica de Chile*, 147(1), 65-72.